

## Zvrstna opredelitev Škofjeloškega pasijona<sup>1</sup>

### *Uvod in stanje raziskav*

Razprava se ukvarja s škofjeloško spokorniško pasijonsko procesijo na veliki pe-tek, z besedilom, ki ga je za uprizoritev vsaj leta 1721 (in z dodatkom figure pekla tudi 1734) uporabljal oče Romuald. Ker gre za prvi slovenski ohranjeni dramski tekst, je bilo delo deležno različnega vrednotenja – od povečevanja na podlagi prvenstvene vloge do negativnih sodb zaradi religiozne angažiranosti in prepletanja raznorodnih prvín. Opredelitev zvrstnosti mi pomeni odgovor na vprašanje, kaj je Škofjeloški pasijon po svoji obliki, tematiki, ideji in funkciji. Tako opredeljena zvrstnost zahteva, da Škofjeloški pasijon obravnavam v preseku diahronega in sinhronega – v pomenu in razvoju duhovne drame ter v značilnostih baroka na Slovenskem.

Na prvenstvo se ozko navezujejo različne interpretacije izvora in seveda izvornosti besedila; različni raziskovalci so tujejezično predlogo dopuščali, predvidevali, predpostavljali, niso pa je mogli dokazati – mnenja o tem, ali je oče Romuald avtor, soavtor, morda prevajalec ali redaktor, kompilator besedila, so različna. O nemškem izvorniku je sklepal že Mantuani,<sup>2</sup> Kalan (1967: 217) pa je na podlagi ugotovitve, da *«loško besedilo nikakor ni enotno po dialektoloških sestavinah», domneval, da je o. Romuald sestavil besedilo dramskih oseb «ali po starejših slovenskih predlogah ali da so mu pri prirediteljskem delu pomagali drugi loški kapucini, doma iz različnih krajev, z drugo besedo: da je samo besedilo nemara celó delo različnih avtorjev».*<sup>3</sup>

Mimo raziskovanja neposrednega – in kot kaže, nedokazljivega – avtorstva pa so zanimivejša tista vprašanja o izvoru in izvornosti, ki sprašujejo po širšem kulturnem kontekstu in zvrstni kontinuiteti. V širši evropski kontekst besedilo pri nas postavlja že Mantuani, zlasti pa Kuret, najprej z zgodovinskim orisom velikonočnih iger v Evropi in v duhu zanimanja krščanskih intelektualcev tridesetih let, ko je oživelo zanimanje za misterij pod vplivom sočasnih evropskih tokov (Kuret 1937/38), kasneje pa še obširneje v okviru duhovne drame (Kuret 1981: 85–86) in s predstavitvijo duhovnega gledališča na Slovenskem v baroku (Kuret 1989). S primerjavo kapucinske ljubljanske procesije z loško se je podrobno ukvarjalo že več avtorjev (Mantuani 1916; Škerlj 1973: 51–53; Kuret 1989; Kalan 1976). Zlasti po zaslugi zadnjih treh je Škofjeloški pasijon dramaturško in gledališko že precej obdelan. Samo besedilo je bilo analizirano s stališča razvojne stopnje in posebnosti jezika (Faganel 1987), s stališča rime in verza (Pretnar 1989) in s stališča besednega sloga (Faganel 1991); zadnja razprava je pokazala, da verzi Škofjeloškega pasijona *«predstavljajo us-*

*pešen začetek slovenskega dramskega verza.*<sup>4</sup> Dalje se dosedanje raziskave posvečajo tudi nemškim in italijanskim srednjeveškim in baročnim kulturnim vplivom;<sup>5</sup> interdisciplinarno se dotikajo srednjeveške in baročne zgodovine, kulture, teologije, filozofije, mistike, etnologije.

Med neslovenskimi raziskovalci si v mojem razpravljanju posebno pozornost zasluži Kindermann (1957: 613–615), ki Škofjeloški pasijon omenja v okviru razpravljanja o baročnem gledališču pri Slovanih in Slovencih. Oriše svojevrstno obliko gledališča sveta in poudari baročni moralitetni značaj igre, v kateri se prepletajo različne prikazovalne konvencije in zvrsti: gotski mrtvaški ples, renesančni triumfi, baročne alegorične igre, pasijonske sacre rappresentazioni na vozovih. Pasijonski karakter dela tako ni prevladujoč, ampak Kindermann pokaže predvsem na prepletanost z drugimi, ki niso postali odločujoči za ime dela. Kindermannov oris je pomemben, ker opozori na raznorodnost sestavin, ne začrta pa jasnih razmerij med njimi v delu. Če naj Kindermannovo opredelitev razumem kot namig na zvrstni sinkretizem, do katerega prihaja zaradi stilno- in duhovnozgodovinske zakasnitve dela ter prehodnega značaja med versko manifestacijo in gledališko umetnostjo, je treba najprej pogledati obseg, pomen in razvoj posameznih omenjenih pojmov (moraliteta, mrtvaški ples, triumf ...) – kateri med njimi res pomenijo samostojne žanre oziroma koliko so pojavi enakovrstni, koliko se prepletajo z drugimi, z oblikovnimi in idejnimi. Omenjene prikazovalne konvencije in zvrsti je zato potrebno pregledati v njihovem zgodovinskem pojavljanju skozi srednji vek in barok ter jih vsaj po obliki in zvrsti (idejno, tematsko, motivno) natančneje opredeliti.

Podobne ugotovitve kot Kindermann podaja tudi Kalan, ki poleg tega poudari spokorniški značaj procesije in njen religiozni angažma. Svoje razpravljanje v zvezi z zvrstnostjo Kalan sklene, da je delo le baročno razširjena spokorniška procesija, misterij na motiv žrtve; alegorični dodatki, ki ustvarjajo videz moralitete, pa razodevajo ideološko podporo zgodbe o odrešenikovem trpljenju in naj z vso zgovornostjo baročne pridigarke vneme prepričajo vernike o nujnosti pokore.

Vprašanje je, koliko lahko o Škofjeloškem pasijonu govorimo kot o moraliteti, pa čeprav le o videzu moralitete, ki ga ustvarjajo alegorični dodatki (Kalan 1967). Kindermannovo in Kalanovo razpravljanje o Škofjeloškem pasijonu in o njegovi zvrstnosti zahteva, da se opredelim tudi do morebitnega zamudništva in zvrstnega sinkretizma, obenem pa mi že polaga teoretični tloris razpravljanja. Preden namreč spregovorim o posameznih zvrsteh in prikazovalnih oblikah v srednjem veku in baroku, želim osvetliti pojem in pojav in razvoj duhovne dramatike ter njenih posebnosti. Teoretični tloris razpravljanja tako izhaja iz izzivajoče razpostavljenih namigov na zvrstni sinkretizem, do katerega prihaja zaradi stilno- in duhovnozgodovinske zakasnitve dela ter prehodnega značaja med versko manifestacijo in gledališko umetnostjo.

### **Duhovna drama**

Duhovna drama je *drama s krščansko idejno-tematsko podlago in religioznim angažmajem*. Kuret vanjo šteje liturgično dramo, misterij ali misterijsko dramo, moraliteto, pasijon, pasijonsko procesijo, novolatinsko šolsko dramo, reformacijsko

in protireformacijsko dramo, redovno dramo, simbolistično in ekspresionistično duhovno dramo, koledniško igro in kmečki pasijon. Čeprav je v srednjem veku nastala, pa ni omejena samo na obdobje srednjega veka, ampak se pojavi tudi v drugih obdobjih, ki so temeljila v krščanski paradigmi. Zaradi njene religiozne angažiranosti želim poudariti nekatere značilnosti krščanstva, ki so vplivale na njen nastanek kot tudi na njen kasnejši razvoj (Harris 1992; Smolík 1994).

V središču krščanstva je praznovanje Kristusovega trpljenja in vstajenja. Kristusova smrt in vstajenje pomenita osvoboditev človeštva posledic greha neposlušnosti prvega človeka; osrednji krščanski obred kot zahvala za odrešenje in hkrati obnavljanje daritve je maša.

Način mišljenja, podedovan še iz judovskega izročila, ki je celotno življenje pojmoval kot razgrnjen Božji načrt za svet, je v pojavih vidnega sveta iskal vsebovano notranjo simboliko, mnogo pomembnejšo od samega pojava – gre za prepletenost konkretnega in simbolnega na spoznavni ravni.

Poudarjanje vloge duhovnikov kot posrednikov med Kristusovim božanstvom in ljudmi je bilo del praktičnega boja proti heretičnemu arijanstvu; posledica pa je bila odtujitev bogoslužja laikom. Ohranjanju enotnosti je služila uvedba rimskega mašnega obreda za celotno zahodno cesarstvo kot tudi prizadevanje za enotno razlago bogoslužja. Poskus škofa Amalarija, da bi z dramatisacijo maše približal njen pomen ljudem, ni uspel, najbrž zato ne, ker je bila maša zaradi svoje skrivnostne vzvišenosti in središčnosti varovana pred spremembami, ki bi utegnile biti ali postati heretične ali blasfemične.

Čutna ponazoritev nauka oziroma verske vsebine v simbolni predstavitvi je bila mogoča šele potem, ko se je prozni velikonočni tropus, ki je bil sprva dodatek vstopnemu mašnemu spevu, od njega ločil in dodal jutranjicam – to je pomenilo začetek duhovne drame, kakor jo v svojih delih opredelujeta predvsem Kindermann (1957) in Kuret (1981).

Kuret loči dve razvojni stopnji duhovne drame, liturgično dramo v cerkvi in (véliko) duhovno dramo zunaj cerkve, prehodno obliko pa imenuje semiliturgična drama. Tudi sama liturgična drama ima dve razvojni stopnji, obredje (od 10. stoletja dalje liturgično besedilo v dramski obliki, dialog; ker je bilo del bogoslužnega obredja, se je zanj uveljavil izraz obredje, tudi oficij ali ordo) in igro ali ludus (v 13. stoletju je prišlo do razmaha teatralizacije, do prave igre, ki je bila že ločena od redne liturgije). Tematsko je liturgična drama zajemala iz praznovanj cerkvenega leta; obredje tako obsega velikonočni in božični krog, igra pa se je še razširila na legendarne, biblične, marijanske in eshatološke snovi.

Pri celotni liturgični dramati romanike oziroma visokega srednjega veka gre za sakralno simbolno gledališče, za liturgično interpretativno gledališče. Kretnjam pripada kulturna vzvišenost in simbolni pomen, zato posamezni liki ne sporočajo individualnega, ampak nadčasovno in tipično, so nosilci simbolov in prisposodob. Prav tako je tudi celotna scena zasnovana mozaično (Kindermann, n. d.).

Ena od pomembnih značilnosti vélike duhovne drame je ljudski jezik, zato je naravno, da ima več jezikovno oziroma nacionalno pogojenih različic: francoski misteriji, nemške pasijonske igre, angleški procesijski misteriji; zanje je značilna razvojna

kontinuiteta z liturgično dramo, medtem ko so bile poleg tega vir za nastanek italijanskih *sacre rappresentazioni* laude (duhovne pesmi hvalnice v italijanščini) in devozioni (žive slike med pridigo), imele pa so tudi poudarjeno spektakelskost. Za razvoj tako španskih *autos sacramentales* kot angleških misterijev je bila pomembna uvedba telovskega praznika.

Odtujevanju med kleriki in laiki se je pridružil tudi postopoma prenesen poudarek od vstajenja na Kristusovo trpljenje. Obhajilo pod obema podobama je bilo rezervirano samo za duhovnike; da bi ga spet približali ljudem, je bil v začetku 14. stoletja za vso Cerkev uveden praznik sv. Rešnjega telesa, ki se je obhajal s slovesno procesijo, ki se je ponekod združila z duhovnimi igrami v ljudskih jezikih. Med laiki je naraščala zavest grešnosti, morda tudi pod vplivom uvedbe osebne spovedi kot zakramenta v začetku 13. stoletja. Poslanstvo vzgoje ljudi za osebno spoved in preprečevanja novih heretičnih gibanj so pomagali vršiti novo nastali ubožni in pridigarski redovi. Sredi 14. stoletja se je pojavila kuga, ki je močno razredčila evropsko prebivalstvo in z občasnimi izbruhi vlivala strah pred nenadno smrtjo vse do konca 18. stoletja. Med sektami, ki so se pojavljale med 13. in 15. stoletjem, so bili tudi bičarji ali flagelanti, laiki, ki so se med pobožnim petjem bičali (Harris).

V poznosrednjeveških pasijonskih in legendnih igrah v središču ni več božja zmagaja, ampak trpljenje, ki zajame tudi posrednika Kristusa. Ob predstavitvi odra na trg so bile potrebne široke, silovite, burne kretnje, pa tudi hitrejše gibanje. Spiritualni naturalizem poznosrednjeveškega sveta je šel zelo daleč predvsem v čutni ponazoritvi grozljivega. Temu ustrezno so se igre tudi motivno vedno bolj širile. Neposredno obračanje igralcev na publiko je bilo v določenih delih nekaj običajnega. V verskih delih publika pogosto nadomešča celotno človeštvo (Kindermann). Kljub različicam v posameznih jezikih in nekaterim izjemam še vedno velja, da so pogloblitve zvrsti velike duhovne drame mirakel, misterij, pasijon in moraliteta.

### **Mirakel**

Najkrajše mirakel (lat. *miraculum* čudež, fr. *miracle*, angl. *miracle-play*) lahko po Kuretu opredelim kot dramatisirano legendo.<sup>6</sup> Uporabljal je predvsem biblično, hagiografsko in marijansko snov, zajemal pa tudi iz apokrifnih evangelijev, iz junaške epike in pustolovskih romanov. Zvrst je bila razvita zlasti v Franciji v 13. in 14. stoletju (Kos 1986: 95). Že iz imena sklepamo, da je pomemben element legende čudež – v dramatisiranih legendah čudež usmerja potek in privede dogajanje do konca kot *deus ex machina*; po tej opredelitvi je mirakel s čudežem zaznamovan dvojno, s snovjo in dramatskim oblikovanjem. Tretja posebnost mirakla po Kuretu je nastanek neposredno iz brane legende, ne pa iz liturgične drame; značilna je tudi povprečna (glede na kasnejše misterije) kratkost iger. Zgodnejše mirakle so igrali še v cerkvi; mirakli so se počasi izločili iz semiliturgične drame. Tehnika miraklov je zelo preprosta, oder je bil postavljen v nadstropje, tam so sedeli Bog Oče, Bog Sin, Marija in nadangeli. Kadar je bilo treba, se je kateri spustil na oder in posredoval; *deus ex machina* je bila navadno Marija (Kuret 1986: 43–44). V zvezi z različno poimenovalno tradicijo mirakle na Nemškem poznajo večinoma pod imenom legendna igra

(Legendenspiel), v Franciji pa bi tukaj opredeljenemu miraklu tematsko ustrezal tudi svetniški cikel misterijev (Kenda 1997: 12). Za mirakle je torej značilna vezanost na zgodbo, iz katere se šele potegne idejno-moralni nauk. Bistveni element zgodbe je čudež, v katerem v dogajanje posežejo nadnaravna bitja kot *deus ex machina*.

### **Moraliteta**

Glede moralitet se starejša mnenja precej razlikujejo od novejših. Razlika izvira odtod, da se je starejša teorija naslonila izključno na najbolj razvpito in v 20. stoletju predelano moraliteto Slehernik (Elckerlijc/Everyman/Jedermann), gre pa za različne poglede na delež med duhovnim in posvetnim v njej ter na samo strukturo zvrsti. Avtorji govorijo o moraliteti v 15. stoletju, v glavnem v Angliji, na Nizozemskem in v Franciji, ter jo povezujejo z alegoričnostjo, personifikacijo, moraličnostjo. Kuret nastanek moralitete – pri tem se naslanja na definicijo J. M. Manlyja iz leta 1907 – prikaže kot spojitev priljubljene literarne oblike (tj. alegorije, ki naj bi prevladovala v literaturi zadnja tri stoletja srednjega veka) z učinkovitim načinom dramskega prikazovanja v misterijih in miraklih: o novi zvrsti piše kot o dramatisirani alegoriji. Tako razumljena moraliteta, opredeljena z načinom posredovanja nečesa abstraktnega v konkretnih podobah, se za ponazoritev in posredovanje ideje ne poslužuje zgodb (kot npr. mirakli in misteriji), ampak personifikacij in alegorij.

Ob tem naj izpostavim še nekatera spoznanja Kingove (1994: 240–264). Moralitete občinstvu v splošno alegorični dramski akciji ponujajo moralna navodila, dogajanje je postavljeno izven historičnega časa, protagonist je splošna figura (npr. Slehernik ali Človeštvo), ostali karakterji so polarizirani kot figure dobrega in zla. Dejanje zadeva odtujitev od Boga in vrnitev k Bogu, predstavljeno je kot skušnjava, padeč in vrnitev protagonista v izhodiščno stanje. Ta nauk se je oplajal s prikazom bitke med pregreho in krepostjo za človeško dušo, ki ga je podal Prudencij iz 4. stoletja v svoji Psihomahiji. Percepcija realnosti originalnega občinstva je bila v vsakem primeru drugačna od današnje in ni vedno jasno, kaj je bil zunanji poslanec, povzročitelj, gibalo, poslan od Boga ali hudiča, in kaj je bil notranji motiv.<sup>7</sup> Edina literarna fabulativna linija v srednjeveških moralitetah je aktualizacija moralne sentence na odru. Zato je imaginativni razvoj situacije ali prilike, ki konstituira fabulo igre, bistveno tematski [idejni], bolj kot narativen, ker se ukvarja neposredno z večnimi resnicami. Zgodba večinoma korespondira s potovanjem, romanjem od rojstva do smrti. Čas, prostor, fabula in liki so vedno moralno usmerjeni, prav tako retorika gledališke komunikacije. Besedila moralitet kažejo različne načine, ki jih avtorji uporabijo, da manipulirajo s povezavami med igranim svetom in resničnim svetom; pogosto gre za neposreden obrat k publiki in uporabljanje različnih komunikacijskih gledaliških kodov, da publiko pritegnejo v dejanje igre.

### **Misterij**

Misterij (lat. *mysterium*, skrivnost Kristusovega utelešenja), od 14. stoletja ter zlasti v 15. in 16. stoletju posebno v Angliji in Franciji oznaka za duhovne igre, ki so se razvile iz liturgije. Glavna snov je bilo Kristusovo življenje, lahko pa tudi drugi pomembni dogodki zgodovinskega značaja (zelo širok pojem zgodovine je brez

težav vključeval velik delež legendarnega ali fantazijskega), biblični prizori (tudi iz Stare zaveze), svetniške legende. Poleg snovi misterij opredeljujejo še naslednji dejavniki: čudežnost dogodkov; različnost krajev poteka dejanja in dolgo časovno razdobje, ki ga dejanje prikazuje, velikansko prizorišče, veliko število nastopajočih (do 500 stativov), velika dolžina besedila ter stalna zmes komike in tragike. Misteriji so se večinoma odvijali na glavnem mestnem trgu, prizorišče je bilo simultano, posamezni deli scene urejeni kot hiše, ute (maisons). Razvita odrska tehnika je omogočala različne učinke. Dogajanje se je členilo po »dnevih« in ne po dejanjih. Vsak »dan« so sklenili z epilogom, navadno s pridigo, ki jo je končal poziv, naj vsi zapojejo zahvalno pesem. Misterije so običajno prirejale bratovščine. Francoske misterije sestavljajo štirje tematski cikli, z izjemo zadnjega (ciklus posvetnih misterijev) gre za duhovno dramatiko. Ciklus Stare zaveze predstavlja več misterijev različne dolžine (Job, Danijel, Suzana, Judita, Estera, Oktavijan, Sibila). Ciklus Nove zaveze obravnava življenje in zlasti trpljenje (passio) Jezusa Kristusa. Skoraj vsako večje mesto v Franciji je imelo svoj pasijon, razlikovali so se po izbiri dogodkov, po zasnovi in po dolžini. Kasneje so protestanti kritizirali preraščanje profanosti nad nabožnostjo in sprevačanje naivnosti v bogokletje. Humanistično izobraženi so se zgražali nad nemočjo besedil, ki zvzišenim snovem niso dajala vredne posode. Obdržali so se do srede 16. stoletja, ko je pariški parlament prepovedal uprizorjanje misterijev v Parizu (Kuret 1981: 47–54).

Kot zvrstna oznaka se zdi misterij precej ohlapen prav zaradi svoje znotraj krščanstva praktično neomejene snovne raznolikosti, saj se zdi, da lahko vase vključi del miraklov, moralitet in pasijonskih iger. Čeprav so mirakli načeloma zgodnejša zvrst ter krajšega obsega, pa se najdejo tudi krajši misteriji in taki, ki dramatizirajo legende – tretji ciklus francoskih misterijev so svetniški misteriji. Po drugi strani pa je mogoče tudi pasijonske igre razumeti kot podzvrst misterijev, kakor to stori Kenda, ko ob izhajanju iz Kuretove opredelitve za pasijon zapiše, da *»po tematiki [...] predstavlja podmnožico misterija, saj uporablja le določene snovi iz Biblije, predvsem teme Jezusovega trpljenja in vstajenja.«* (Kenda 1997: 7). Kuretova opredelitev pasijona kot enega izmed ciklusov francoskih misterijev mu to potrjuje in na tej podlagi zaključí, da v *»dubovno dramo lahko štejemo liturgično dramo, mirakle in misterije«* (n. d.: 10). Ta opredelitev ne omenja morebitne funkcijske posebnosti tako misterija kot pasijona, če sploh lahko sklepamo nanju. Kos o tem piše: *»[N]amen [misterijev] je bil s prizori iz Svetega pisma ilustrirati krščanski nauk o izvirnem grebu, Kristusovem pribodu in odrešenju.«* (Kos 1986: 95). Za ciklus Stare zaveze, ciklus Nove zveze (pasijon) in svetniški ciklus francoskih misterijev (za vse duhovne cikle torej) piše Kuret (1981: 52), da je bil njihov namen izpopolnjena biblia pauperum – njegova generalna formulacija ne izraža nobene funkcijske razlike.

Ta ohlapna definicija misterijev, če jih razumemo v njihovi najširši – in poudarjeno predvsem snovni – opredelitvi, postaja v svoji ekstenzivnosti, snovni razpotegjenosti od začetka do konca sveta zelo blizu gledališču sveta. Zdi se, da se ji izmed srednjeveške dramatike lahko dovolj prepričljivo kot samostojna zvrst postavi nasproti le najpoznejše oblikovana moraliteta. Res pa je tudi, da imata tako mirakel kot pasijon svoje specifične poudarke, ki jih je treba upoštevati. O podzvrsteh mis-

terija lahko govorimo pri duhovni igri v Italiji in Španiji, ker ne gre samo za različne jezike in različna poimenovanja, ampak tudi za določene predvsem prikazovalne različice.

Angleški misteriji so v nasprotju s francoskimi imeli procesijsko obliko. Zelo odločilna za razvoj je bila telovska procesija – kmalu so vanjo vpletali kratke enodejanke, ki so sestavljale cikle. Igrali so jih med postanki pred hišami mestnih veljakov in sceno vozili na vozovih (pageants) ali pa so igrali na posebej postavljenih odrih vzdolž procesijske poti. Najbolj znani cikli (plays/mysteries) so iz Yorka, Woodkirka, Chestra in Coventryja (Kuret 1981: 58–60).

Razvoj duhovne drame v Italiji je v renesančnih Firencah 15. stoletja dal *sacre rappresentazioni* (svete igre, svete predstave). Igre z biblično (lahko tudi pasijonsko) ali legendno snovjo so imele na skrbi bratovščine, uprizarjali so jih na odrih na trgu, zanje je bila značilna tudi komika ter postopno povečevanje spektakelskega elementa. Igre so v renesansi živele vzporedno s tistimi renesančnimi zvrstmi, ki so obnavljale antično tradicijo, usahnile so šele ob razmahu opere.

Posebnost razvoja duhovne drame v Italiji se začne s tem, da je bila pred cerkvi-jo igrana zvrst, ki se je razvila iz liturgične drame, v latinščini.<sup>8</sup> Italijanska renesansa, ki je nato oživila antične zmagoslavne sprevede (trionfi), je obliko sijajnih sprevedov uporabila – neodvisno od telovskih procesij – tudi za duhovno dramo (15. stol. v Firencah). Podobno kakor v Angliji so tu vozili 22 prizorov (edifizi), v glavnem z živimi slikami, ki so prikazovale dogajanje od Luciferjevega padca do poslednje sodbe.

Za razvoj italijanske duhovne drame so bile zaslužne še devozioni in laude. V prvi polovici 13. stoletja se je po Italiji širilo gibanje za uboštvo, združevali so se v bratovščine, se zbirali k rednim pobožnim vajam in prepevali duhovne pesmi v italijanščini – laude (lat. *laus, laudis* – hvala, pohvala), najstarejša med njimi je Sončna pesem Frančiška Asiškega; bolj znan je tudi Jacopone da Todi iz 13. stol. Vsebinsko so črpale iz liturgičnih besedil, evangelijev in svetniških legend. Sčasoma so privzele dialoške oblike in pridobile dramatski značaj. Devozioni pa so bile nova oblika živih slik med pridigo (Kuret 1981: 62–67).

Tudi v Španiji je razvoj duhovnih iger dal novo ime: *autos sacramentales* (igre o zakramentu [o sv. Rešnjem telesu]). Na duhovno dramo, sprva imenovano *auto* (lat. *actus* dejanje, v posebnem pomenu igra enodejanke), je odločilno vplivala uvedba telovskega praznika in procesij; kmalu so vanjo vpletali scenske vloške (*farsas sacramentales*), ki niso bili nujno v zvezi s praznikom (npr. o Abrahamu, Jožefu). Posebno slovesne so bile procesije v Seville v 15. stoletju s prizori na nosilih in vozovih. V drugi polovici 16. stoletja se je nabrala zbirka 96 anonimnih *autos*. Snovi so vzete iz Biblije, legend ali pa so podobne poučnim moralitetam; prizor sledi prizoru brez medsebojne vzročne povezave, nastopali so zabavni ljudski tipi. V 16. stoletju so jih pisali Tirso de Molina, Lope de Vega Carpio in Juan de Timoneda, ki je izločil tradicionalne humoristične figure in jih nadomestil z alegorijami. Odtlej so bolj kot telovskim procesijam dajali prednost igram; dobile so svojevrsten značaj, v glavnem je šlo za »moralidades«, kratke moralitete, v katerih so nastopale alegorije kot Pravica, Usmiljenje, Dobrota ipd. ter njihova nasprotja. Slavile so Evharistijo. Na

koncu se je namreč v ozadju na odru vselej prikazal zlat kelih s Hostijo kot sklepna apoteoza. Igrali so jih samo za telovski praznik in jim dali ime *autos sacramentales*. Podobno kot so *sacre rappresentazioni* v Italiji živele v renesansi vzporedno z oživiljenimi antičnimi zvrstmi, je šlo v Španiji za nepretrgan razvoj do vključno baroka.

**Pasijon** (lat. *passio* trpljenje) je gledališko predstavljanje Kristusovega trpljenja. Če je res nastal kot motivna širitev starejše velikonočne igre (tako leksikon Literatura), pomeni tu tudi premik idejnih in funkcijskih težišč. Obstaja nekaj prehodnih pojavov, ki snovno in motivno niso omejeni le na veliko noč, ampak so bližje snovni razsežnosti misterijev.

Najstarejša nemška velikonočna igra je iz začetka 13. stoletja iz Sankt Gallena v Švici in motivno sega od svatbe v Kani do vstajenja. Kot prehodna je pomembna dunajska velikonočna igra (zapis iz 1472, izpričana že konec 14. stoletja), ki sega od Luciferjevega padca ter Adama in Eve v raju do zadnje večerje, ko se fragmentarno konča. Tudi na nemške pasijonske igre je močno vplivala telovska procesija, ki se je od konca 14. pa do konca 17. stoletja razvijala v treh stopnjah: 1. nema procesija z zgolj živimi slikami, 2. procesija z razlagalcem prizorov, 3. procesija s praviimi dramatskimi prizori; izhodišče dramatskega razvoja je v tretji stopnji. Tako je danes znanih 15 primerov »telovske« procesije iz raznih nemških mest. Nekatero od teh sploh niso telovske, ampak gre za pasijonske procesije. Po Koblarju se je Cerkev trudila, da bi posvetne nagibe, ki so se uveljavljali v teh sprevodih, zatrla in jim dala spokorni značaj. Salzbuški nadškof Sittich je leta 1612 v procesijo sv. Telesa uvedel bičarje in križarje, naslednje leto pa ustanovil procesijo velikega petka s podobami Kristusovega trpljenja.

Obstaja pa tudi skupina pravih pasijonskih iger, ki se je razvila brez zveze s procesijami, med njimi je najvažnejša frankfurtska (1350), ki je zasnovana kot okvirna drama – okvir je Obredje prerokov, v katerem se sv. Avguštin prepira z Judi. Za dokaz jim napove predstavo pasijona, ki se začne s Kristusovim krstom, konča z vnebohodom. V heidelberški pasijonski igri iz leta 1513 predpodobe iz Stare zaveze spremljajo pasijonske prizore. Kuret (1937/38) nemško pasijonsko igro razdeli na sedem pokrajinskih tipov: hessenski, bavarski, tirolski, alemanski, dolnjaeski, porenjski in šlezjski.

Natančno ločevanje med pasijonom in misterijem je oteženo tudi z različno poimenovalno tradicijo: tako je bil misterij pretežno vezan na Francijo in Anglijo, pasijon pa na nemške dežele. Iz večine primerov pa se da sklepati, da pasijon ne pomeni samo dramatizacije evangeljskega poročila o Kristusovem trpljenju in smrti, ampak ga je skupaj z vstajenjem treba gledati kot središčni dogodek krščanstva, osnovo liturgije. Kot simbolično časovno in dogajalno središče sveta zato lahko v smislu krščanske alegoričnosti vključuje v dramatizacijo Kristusovega odrešilnega trpljenja tudi druge biblične snovi. To posebno razumevanje sveta se izraža tudi v oblikovanju celote: pasijonsko dogajanje je središče, spremljevalni prizori služijo le za ponazoritev na idejni ravni. Najbrž med pasijoni in misteriji obstaja razlika tudi na zgradbeni ravni: misteriji prikazujejo zgodovino sveta od stvarjenja sveta do poslednje sodbe v linearnem zaporedju, pasijon prikazuje samo središče sveta, ključno



odrešenjsko dogajanje. Prvi so bili z najrazličnejšimi duhovnimi zgodbenimi snovmi bolj izobraževalni, snovno pestri, *biblia pauperum*, pasijon pa je bil z vsakoletnim pojavljanjem v liturgiji gotovo najbolj znan del Svetega pisma, zato ni šlo toliko za poučevanje in seznanjanje, ampak za podoživljanje, kontemplacijo in zburjanje verskih čustev in spokorniške drže.

Pasijon je torej samostojna zvrst duhovne dramatike iz naslednjih razlogov: snovno in motivno gre v večini primerov za natančno določen izsek iz Biblije, za prikaz Kristusovega življenja od cvetne nedelje do pokopa na veliki petek. Ta prikazovani čas pa zajema središčno dogajanje v odrešenjski zgodovini in na simbolni ravni vključuje tudi stvarjenje in poslednje reči. Zato ne preseneča vključevanje starozaveznih in drugih podob, da je z njimi ponazorjena odrešenjska ideja. Pasijon je lahko izvajan v pomični ali statični obliki, namen pa je spokorniški.

### ***Dubovna drama in barok na Slovenskem***

Ilustrativni oris prostora in časa, v katerem se je Škofjeloški pasijon pojavil – barok (17. in prva polovica 18. stoletja) na Slovenskem – naj služi le za podlago, na kateri bo smiselno in mogoče razpravljati o zvrstnosti, zato ga omejujem na tiste pojave, ki so z njo povezani. S tem se bo izjasnil pogled na problem zvrstnosti Škofjeloškega pasijona v dveh smereh: glede (ne)kontinuitete zvrsti in glede (ne)ustreznosti duhu časa.

Katoliška obnova, ki je sledila pregonu protestantov, je za svoj namen močno uporabljala vizualno (upodabljaajo umetnost in različne oblike spektakelsko oblikovanih ljudskih pobožnosti). Začetek 17. stoletja je prinesel prodor romanskega (poudarjeno rimskokatoliškega italijanskega in španskega) kulturnega vpliva in delno omejitve od germanskega (protestantskega). V romanskih deželah pa so se že iz srednjega veka znane zvrsti duhovne dramatike ob drugih zvrsteh razvijale še v renesansi in baroku, dokler jih ni izpodrinila druga spektakelska zvrst, v primerjavi z duhovno dramatiko sekularizirana in estetizirana opera.

Baročna pridiga je nadaljevala tradicijo srednjeveške poznosholastične pridige 15. stoletja. S pomočjo predvsem srednjeveške literature ji je uspelo uveljaviti odnos do človeka, ki kljub grehu in strahu pred pogubljenjem doživlja očiščenje v srečanju s Kristusom (Rajhman 1989). Pomembno mesto je imelo znova oživljeno čiščenje svetnikov. H katoliški obnovi in kulturnemu razvoju na Slovenskem so odločilno prispevali kapucini in jezuiti. Jezuiti so gojili redovno šolsko dramo v latinščini, s katero so uprizarjali različne religiozne snovi (igra *Paradiž v slovenščini*). Kapucinski red je bil na Slovenskem zelo razširjen in se je ukvarjal z gojenjem ljudskih pobožnosti, med katerimi so bile najpomembnejše pasijonske procesije.

Procesija vsebuje verski oziroma bogoslužni, družbeni in spektakelski element; z njimi je sooblikovala v srednjem veku razvijajočo se duhovno dramatiko. Najstarejša oblika procesije na Slovenskem je teoforična procesija (s katero se izpoveduje vera), in sicer vstajenjska in telovska, poleg tega pa so znane tudi prošnje, zahvalne in zaobljubljene. Pasijonske procesije (vsaj na Slovenskem) nekateri uvrščajo med zaobljubljene,<sup>9</sup> večina pa med spokorniške. Čeprav je procesija množična manifestacija, ki ne računa nujno z občinstvom, ima v sebi veliko dramatičnega in spek-

takelskega: izraža burna čustva ali borbene misli ter mistično ali alegorično posnema in obnavlja realne dogodke ter jih plastično predstavlja. Po baroku so procesijske igre izginile.

Oblika ljudske pobožnosti, na Slovenskem omenjana od srede 17. stoletja, je bil tudi križev pot – pobožnost v spomin na Jezusovo pot s križem. Na vzpetinah blizu mest so bile razvrščene posamezne postaje križevega pota, pozneje so podobe s križi (navadno 14) nameščali tudi v cerkvah in na samostanskih hodnikih. Križev pot ima – podobno kot procesija – pomično obliko, vendar je njegova spektakel-skost minimalna, impersonacije ni. V svoji profanizirani obliki predstavlja slikarsko in ne gledališko konvencijo, s pasijonsko procesijo pa ga družijo še tematika Kristusovega trpljenja in spokorniškost. Za doseganje le-te se križev pot ne poslužuje impersonacije in prikazovalne drastike, pri kateri so dejavno udeleženi čuti, ampak je slikarska predstavitev vsebine le estetsko in hkrati asketsko nakazano izhodišče kontemplaciji. Za spoznanje kasnejši razmah križevega pota dopušča domnevo o spremembi okusa iz baročne spektakelskosti v bolj umirjeno, kontemplativnejšo, manj družbeno, razsvetljsko pobožnost. Jožefinske liturgične reforme so prepovedale tako njim podobne pasijonske procesije kot frančiškanski križev pot ter uvedle zgolj svetopisemsko utemeljene postaje. Križev pot se je razsvetljskim spremembam prilagodil in preživel.

Za baročno duhovnost je značilno idejno poudarjanje ničevosti vsega pozemeljskega (spokorniške pasijonske procesije) in zmagoslavje Cerkve nad heretiki (telovske procesije). Namen pasijonskih procesij je bil dvojen: udeležba pri procesiji naj bi bila za posameznika spokorno dejanje (odtod nastopanje bičarjev in križenoscev), nazorno prikazovanje Kristusovega trpljenja pa naj bi vernike odvrnilo od posvetnosti, da bi zapustili grešno življenje in se spokorili.

Procesije se bile razširjene v več slovenskih mestih, Ljubljana je imela celo dve, jezuitsko in kapucinsko. Kapucinska je bila starejša, med zgledi zanjo se omenjata zlasti salzburška in praška kapucinska procesija. Za sestavo pasijonskih procesij je veljal stereotipni scenarij; za uvodno podobo Adama in Eve v rajju so si sledili prizori v evangeljskem zaporedju: zadnja večerja, Oljska gora, sodba, bičanje, kronanje, ecce homo, križanje, pieta, božji grob. Med te podobe so v posameznih procesijah vstavljali še druge, vse skupaj pa uokvirili z alegoričnimi in simbolnimi podobami iz Stare zaveze in celo iz antične mitologije. Med posamezne podobe so uvrščali nastope rokodelskih cehov, skupine cerkvenih bratovščin, gruče bičarjev, križenoscev, spokornikov puščavnikov, tudi vojaško konjenico in pehoto. Kolikor je znano, so slovensko besedilo imele tržiška, škofjeloška in kapelska procesija.

Prvotni spokorni duh se je proti koncu umaknil, ob procesiji so se začeli dogajati tudi neredi. Redukcijo podob v pasijonskih procesijah v letih pred dokončno ukinitvijo dokazuje sklep beljaške definicije leta 1765, najden med prilogami rokopisa Škofjeloškega pasijona, po katerem je bilo treba opustiti vse podobe, ki niso bile svetopisemsko izpričane kot pasijonske (najbrž gre tudi za spremembo okusa). Procesija je do konca ostala pod institucionalnim nadzorom (in vodenjem) Cerkve in države.

Procesijska oblika pa ni bila edina, zlasti pasijonska tematika se je uprizarjala tudi na statičnem prizorišču. Obstajale so tudi verske igre na statičnem odru z marijansko snovjo (Ruše, 1680–1722).

Omenjeni pojavi duhovne drame in oblik, iz katerih je izšla, rasejo iz naravnosti katoliškega baroka na Slovenskem in s svojo razširjenostjo govorijo, da Škofjeloški pasijon z ohranjenima letnicama izvajanja 1721 in 1734 ni niti povsem osamljen pojav niti nekaj, kar ne bi izražalo duha časa, čeprav je med zadnjimi znanimi pojavi svoje vrste (množična spokorniška pasijonska procesija).

### **Zvrstnost**

Kako se kaže vpletanje prej predstavljenih oblik, konvencij in zvrsti v dramski tekst Škofjeloškega pasijona?

Rokopis poleg besedila v slovenščini vsebuje dokumente in gradivo, ki pomagajo pojasnjevati okvir prireditve. Ta(ka) procesija je bila kompleksna prireditev, ki je za svoje izvajanje zahtevala statusno ureditev. Jasno je poudarjeno, da je ustanoviteljica in materialna pokroviteljica procesije bratovščina presvetega Rešnjega telesa, kapucini pa samo prevzamejo izvedbo. Iz prilog je razvidno, da je prireditev potekala večkrat in da se je njena podoba nekoliko spreminjala. Udeležba pri procesiji oziroma sodelovanje pri njej je bilo spokorniško, torej religiozno dejanje, kar je pomembno za razumevanje prikazovalne konvencije, za katero je bila značilna precejšnja standardiziranost oblike, ki jo je moralo potrditi predstojništvo reda.

V slovenščini je – z izjemo 20 verzov nemške pesmi – celotno glavno besedilo, ki obsega 869 verzov (in izjemoma nekaj didaskalij znotraj Judeževega in Pilatovega monologa), večina spremnih tekstov pa je v latinščini (naslovi posameznih prizorov in nazivi dramskih oseb; uvodna pojasnila, stvarni in osebni seznam, vabilo župnikom) in v nemščini (režijske opombe, oba vsebinska povzetka, seznam oblačil ter sporedi in sezname za pomočnike).

### **Nepasijonski deli Škofjeloškega pasijona**

Posamezne dele Škofjeloškega pasijona, ki niso neposredno vezani na pasijonsko tematiko, ki je osrednja značilnost pasijona, analiziram glede na vključevanje njihovih raznorodnih pojavov (procesija, triumf, mrtvaški ples, moraličnost, alegoričnost, pridržnost, starozavezni motivi, angeli, bratovščine) v celoto.

Oblika predstavljanja je bila **procesijska**. Posamezne igralske skupine so v procesiji med posameznimi prizorišči vozili na vozovih (zadnja večerja, Kristus na križu), nosili na nosilih (raj, Oljska gora, bičanje, kronanje, glej človek, Hieronim, Mati sedem žalosti), nekateri so jahali (mrtvaška in peklenska konjenica, Kristus na oslu, farizeji in velika duhovnika, Pilat, Longin) ali pa hodili peš (mrtvaška pehota, bratovščine, bičarji in križenosci, Veronika, Kristus s križem, jeruzalemske žene, skrinja zaveze, božji grob). V didaskalijah piše, da se po zadnji podobi procesiji priključijo duhovniki, nato pa ljudstvo, kar pomeni aktivno soudeležbo tistih, ki so do tedaj posameznim podobam sledili kot gledalci.

Že sam obstoj besedila ter napotki igralcu so dokaz, da je bila večina prizorov govorjena, nekateri pa so bili namenjeni tudi izvajanju brez govorjenja, npr. podo-

ba z ujetim Samsonom, prav tako še nekateri množični prizori s statisti (mrtvaška in peklenska konjenica, prizori s križenosci in bičarji). Procesija pa sama na sebi še ni gledališče, čeprav vsebuje mnogo spektakelskega; prav tako najbrž še ne bi mogli govoriti o pravem gledališču, če bi šlo samo za kostumiran sprevod s Smrtjo na čelu, sprevod, v katerem bi se zvrstili pasijonski liki. Značaj pomičnega gledališča procesiji dajejo vmesni prizori, v katerih se razvija dogajanje. Pri opredelitvi procesije v Škofji Loki kot že gledališke se opiram na Kureta, ki vidi izhodišče dramskega razvoja v procesiji s pravimi dramskimi prizori.

Pasijonski deli, katerih narava jim to omogoča, izkoriščajo možnosti **triumfalnega** spektakla (farizeji, velika duhovnika, Pilat in Longin na konjih, Cupido kot vojščak), v delih, ki na zgodbo niso vezani, ampak so s pasijonskim dogajanjem povezani samo idejno oziroma kot predpodobe, pa se delež triumfalnega do skrajnosti razbohota (mrtvaška cerkvena in posvetna ter peklenska konjenica in pehota, vojaki z ujetim Samsonom, Davidovo spremstvo). Vse to prispeva k grozljivemu, veličastnemu in estetskemu videzu in učinku celote.

Kako se konvencija **mrtvaškega plesa** vključuje v celoto in kakšen karakter ji daje? Spektakel se začne s Smrtjo z bobnom na belcu, zaključi se s Kristusovim grobom, vmes sta slikoviti mrtvaška konjenica in pehota, Smrt ima monolog, v katerem se predstavi (ime in poslanstvo) in neposredno nagovarja ljudi. Pomenljivo je tudi, da Smrt jaha prav na začetku procesije, Smrt podoba v raju opazuje, spregovori pa na začetku druge podobe, zmagoslavno jahajoča na belcu ter ovenčana z lovorjem in oborožena z dolgo sulico:

- 153<sup>o</sup> *Jest sem ta grenka smert iemenuana,*  
 154 *od teh uizsokih Nebežs na ta suet poslana,*  
 155 *iest imam te papesbe Skoffae korarie inu Cardinalle,*  
 156 *Zessarie firsbte Herzoge groffe inu mogožhne kralle,*  
 157 *Tudi užse kar shiuy na Sueti,*  
 158 *imam pod moja oblast užseti,*  
 159 *Ab ui gresbniki skuste uashe ozhí odpreti*  
 160 *ter premislite kar shiuy more enkrat umreti,*  
 161 *dokler ste ui Boshia sapoud prelomilli,*  
 162 *Satu ste ui pod moia oblast stopilli,*  
 163 *Smertno bitkust morete ui nožsiti,*  
 164 *inu skusi to oistro sulzo prebodeni bitti.*

Konvencija mrtvaškega plesa z uporabo spektakla in govora služi kot opozorilo vsakemu gledalcu, da je umrljiv. Vendar ne gre samo za ponazoritev nauka o posledicah izvirnega greha in o štirih poslednjih rečeh, ampak je namen tudi čustveni pretres gledalcev in prek tega spokornost. Posledica greha pa ni samo časna, ampak tudi večna smrt oziroma pogubljenje, če ne bi prišel Odrešenik. Obe podobi, smrt in pekel, prikazujeta dve izmed štirih poslednjih reči, sta v vlogi teološko-idejne razlage pasijonskega dogajanja (razlagata Kristusovo poslanstvo in poslednje reči), pomenita idejno motivacijo dogajanja, ki sledi.

Podoba pekla je oblikovana podobno s podajanjem peklenske hierarhije, ima pa že zametke dramskega dejanja. Gre za stopnjevanje prikazane groze, po drugi strani pa tudi za nazorno predstavitev ne le časne, ampak tudi večne smrti (pogubljenja). To pa je že oddaljevanje od mitvaškega plesa in že navezovanje na širši okvir pridigarke tradicije, ki je povezan tudi z moraliteto.

Glavna razloga, da je bil Škofjeloški pasijon označen tudi kot baročna **moraliteta**, sta v njegovi mestoma zelo izraziti alegoričnosti in v jasno izraženi moralni poučnosti. Škofjeloški pasijon glede na strukturo celote nikakor ne ustreza moraliteti, saj dogajalno ne gre za zaporedna stanja nedolžnosti, padca in odrešenja, v katerih bi gledali protagonista, niti za alegorično uprizoritev moralnega nauka. Množica alegorij v Škofjeloškem pasijonu je izraz baroka, pa tudi splošno krščanske spoznavne paradigme. V alegoričnosti in moralni poučnosti je delo blizu pridigi tedanjega časa. Alegoričnost je močno izrazita v podobi pekla, raja, Samsona, Hieronima in skrinje zaveze, v prizorih s štirimi celinami, Kupidom in z Davidom ter bratovščinami, pa z angeli, ki so razsejani po večini podob.

Tudi v peklenskem sprevodu se za Luciferjem pojavi konjenica, paradno in delovno opremljeni hudiči; neposredno pred hudiči, ki vlečejo zvezano pogubljeno dušo, je hudič z drevesom. To pomeni povezavo s podobo raja in navezovanje na izvir grešnosti, izvirmi greh – poželenje po neomejenem spoznanju nadčloveškega. Ob monologu pogubljene duše in Luciferjevem monologu (oba se iz svoje dramske situacije obračata ne k soigralcem, ampak neposredno na gledalce) je dramskega dejanja in pravega dramskega govora zelo malo, zadeva samo mučenje, ki ga ob govorjenju izvaja zbor hudičev nad pogubljeno dušo.

Pogubljena duša preklinja svoje bivanje: bolje je ne bivati, kot pa biti pogubljen. Nato preklinja svoje grešno življenje; ljubezen, kateri se je vdala; grehe, ki jih je delala kot za šalo in slabo družbo. Pogubljena duša se nato obrne na svoje sedanje stanje: spoznanje je prišlo zanjo prepozno. Duša teološko razloži, da bo za svoje prekleto grešno življenje morala trpeti vso večnost. Vse do tedaj prikazano zunanje trpinčenje pa pogubljena duša spet uporabi za izražanje svoje najhujše bolečine: dokončno je ločena od Boga. Seveda pa prikazovanje peklenskih muk pred gledalci oziroma udeleženci spokorne pasijonske procesije ni bilo namenjeno samo zbujanju groze; gledalcem je treba ponuditi pozitiven moralni nauk, kar je smisel te prezentacije. Na koncu se pogubljena duša z izrecnim naukom obrne na posameznega gledalca in ga svari pred peklom ter ga navaja k pokori, za katero ima čas samo do smrti.

Tudi Lucifer, v teologiji poosebljenje zla, ki govori za pogubljeno dušo, je do neke mere pridizna figura. Najprej se na kratko predstavi, nato pa obrne k grešnemu človeku in mu razloži bistvo svojega greha – prevzetnost oziroma napuh; glavno čutno sredstvo pri tem je Luciferjeva skrajna odurnost, ki je podoba in posledica grešnosti. Nato se spet obrne na grešnika in vzpostavi primerjavo svoje nagnusne podobe z glavnimi grehi; grehi iz duše delajo peklensko podobo, kar pa ni brez posledic za večnost. Lucifer pravzaprav govori resnico iz pridigarjevih ust, razlaga, vendar tudi z ničimer ne obžaluje svojega dejanja, sedanjega stanja in muk. Ker je tako ostuden in tudi po svoji krivdi brezupno nesrečen, nagovor z nauki, kako pri-

ti v pekel, povzročča odpor in grozo. Grd in odvraten, a ne more biti komičen, ker je za gledalca tudi grozljiv, strah zbujujoč, škodoželjen.

Besedilo podob smrti in pekla kaže precej pridižnega. Za protiutež so podobe čutno nazorne, spektakelska funkcija izrazita, same igre je malo; pridižni monologi se družijo z najbolj spektakelsko oblikovanimi deli procesije. Lahko bi rekla, da se v tem prepozna romanska procesijska tradicija, ki se ni zaključila s srednjim vekom, vase pa vključila tudi konvencijo mrtvaškega plesa in času primerno moralično pridižnost.

V Škofjeloškem pasijonu se je raj kot prva podoba prikazoval na prenosnem odru; med vsemi nepasijonskimi prizori vsebuje največ dramskega dialoga. Dogajanje se začne z izgonom, s koncem raja, za vzrok (poleg nauka) zvemo retrospektivno. Na začetku angel in hudič učinkovito pripravita situacijo za govor prizadetih, Adama in Eve, ki v odnosu do Boga delujeta kot celota človeškega, obenem pa povzemata zgodbo človekovega padca in odrešenja. Najprej je skušnjava po samoodrešitvi; ko se izkaže kot prevara, sledi izguba resničnega dostojanstva in obup; tretja stopnja v tem ciklu je obrat od obupa v solidarnost z drugimi in prošnja za odrešenje. Na zaporedju teh stopenj v različnih variacijah in razvojnih oblikah na širši – a še vedno človeški – ravni je temeljila moraliteta. Pasijonsko dogajanje pa je s tem šele napovedano, priklicano, utemeljeno; protagonist v njem ni človeštvo, ki bi se vzpenjalo k odrešenju, pač pa Bog, ki prinaša odrešenje v človekov začarani krog.

Starozavezni motivi so trije, od teh sta Samson in skrinja zaveze oblikovana kot samostojni, zgolj nemi podobi. David pa je udeležen ne v svoji kraljevski veličini, ampak kot spokornik. Podobno spokorniško vlogo kot starozavezni David ima Hieronim (cerkveni učitelj, anahoret) v osmi podobi, ki pa je živel po Kristusu; oba sta obdana z bičarji in s križenosci – gre za določen paralelizem likov. Hieronim nastopi po kronanju, v molitvi se spominja grehov, ki jih je bil nekoč delal, in Kristusa, ki se ga je usmilil in ga rešil pogubljenja. Zaključí s sklepom, da raje umre, kot pa da bi bil spet pogreznjen v grehe. Kristus pa zanj križan. Hieronim je obdan s spokorniki, puščavniki in križenosci; spokorniška razsežnost prireditve je v tem najbolj izrazita.

Samson in skrinja zaveze imata v Škofjeloškem pasijonu natančno določeno mesto. Božji grob in njegova predpodoba skrinja zaveze skupaj poudarjata osrednjo Kristusovo vlogo v zgodovini odrešenja. Skrinja zaveze, v kateri je bila shranjena Mojzesova postava, je bila znamenje zaveze med Bogom in izraelskim ljudstvom. Kristus je s svojo smrtjo dopolnil staro in začel novo zavezo, zato je njegov grob znamenje nove in večne zaveze, odrešenja.

Ujeti starozavezni silak Samson v vojaškem spremstvu v Škofjeloškem pasijonu je predpodoba Kristusa; uvrščen je med zadnjo večerjo in Oljsko goro. Oba sta izbrana za osvoboditev drugih, zaznamovana sta z nadnaravno močjo, oba pa nalogo izpolnita s svojo smrtjo, ki uniči sovražnika.

Najbolj tipično baročno alegorični sta deseta (Kristus na križu) in deloma enajsta podoba (Mati sedem žalosti). Ob Mariji Magdaleni, ki v monologu pod križem spozna svoj greh, je prisoten Kupido in štiri takrat znane celine, Evropa, Amerika, Azija in Afrika, ki se Kristusu zahvaljujejo za odrešenje in krščansko vero. Obnovljen misi-

jonski potridentinski duh je v baročnem slogu navdihnil še eno novo oblikovanje obseženosti vsega sveta in vizije vesoljne Cerkve (kershanska barka; 769. verz).

V enajsti podobi Kupido – sicer rimski bog čutne ljubezni, oživiljen v renesansi – kot alegorija ljubezni pove, da je samo ljubezen mogla premagati neranljivega Boga, da se je pustil zvezati in raniti. Kupido pušča glede ljubezni, ki jo pooseblja, nekaj nejasnosti. Ali se je novemu okolju (baročna katoliška pasijonska procesija) že tako zelo prilagodil, da lahko razlaga paradoks božje vsemogočnosti in ljubezni – ljubezni, ki je Boga kot notranji motiv pripravila do smrti, ali pa je – glede na svoj izvor bolj verjetno – alegorija grešne ljubezni ljudi, ki je izzvala Boga, da je pokazal svojo ljubezen, močno do smrti?

Kupidov monolog je umeščen za Marijinega, v katerem toži, kako so ljudje nevhvaležni. Za Kupidom pa spregovori edini učenec, ki je stal pod križem, in Jezusu izpoveduje svojo ljubezen, katero je vžgala Jezusova kri. Kakorkoli že razlagamo Kupidov pomen, s svojo pojavitvijo ustvarja baročno napetost med abstraktnim in konkretnim in osvetljuje ljubezen, ki je tema enajste podobe.

V rokopisu je za podobo raja razvrščenih šest bratovščin (kovaška, lončarska in zidarska, čevljarška, pekovska, mesarska ter krojaška). Ostale podobe so prikazovale posamezne okoliške vasi, mestni rokodelski cehi pa so v tem delu prireditve napovedali pasijonsko dogajanje. Vsako bratovščino spremljata po dva angela, ki v rokah držita predmete, povezane s Kristusovim trpljenjem (kelih, mošnja, vrv, meč, šibo, steber, suktnjo, žeblje, gobo, lestev, (trnovo) krono in petelina). Cehovski angeli so edini angeli, ki se v procesiji pomikajo peš. Njihove replike se nagovori grešniku, naj pogleda Kristusovo trpljenje in se spokori; so predstavitev in hkrati napoved določenega dela Kristusovega trpljenja s pomočjo predmeta – impersonacija je edino, kar je v teh pridižno-emblematičnih prizorih dramskega. Angeli prepričujejo z milino, kar uravnoveša grozljivi podobi smrti in pekla, ki sledita.

Ostalih 18 angelov spregovori v različnih delih Škofjeloškega pasijona: trije v raju, ostali pa spremljajo samo pasijonsko dogajanje. Njihova vloga je namenjena predvsem usmerjanju perspektive. Razen tega se včasih pojavijo kot razlagalci stanja, v katerem je neka oseba, včasih neposredno nagovarjajo občinstvo, nekateri pa komunicirajo s svetimi osebami na odru. Točno polovica nastopajočih angelov nastopa v pasijonskih prizorih: Glavni del pete podobe (krvavi pot) je prizor na Olski gori; na odru je šest oseb, od tega pet angelov. Za monologom Kristusa nagovori angel, ki mu sporoči, da je Očetova volja, da s trpljenjem reši grešnike. Naslednja angela, ki simetrično nastopita, nagovarjata gledalca, mu nazorno kažeta in opisujeta Kristusove muke ter ga tako z vsemi milimi sredstvi spodbujata k spreobrnjenju in pokori. Zadnji par angelov pa se spet obrne h Kristusu in ga tolaži.

Škofjeloški pasijon po svoji dogajalni strukturi in tematiki ni moraliteta, ne gre za alegorizirano dramatizacijo moralne norme, čeprav se posamezne prvine (poudarjena je spokornost), ki so sicer za moraliteto bistvene, pojavljajo v delu skupaj s predpodobami iz Stare zaveze in so do pasijonskega dogajanja in tematike v idejno-razlagalnem razmerju. Deli, ki dogajalno ne sodijo v pasijon, so – z izjemo raja – manj dramsko oblikovani, obrati k gledalcem so pogosti, liki so dostikrat personi-

ficirane alegorije (Kupido, celine). Gre torej za spremljevalni položaj – omenjeni deli imajo v celoti predvsem idejno vlogo, skušajo pa tudi vplivati na obnašanje gledalcev. V dogajalnem središču Škofjeloškega pasijona pa je Kristusovo odrešilno trpljenje, dejavni protagonist pasijona je Kristus.

### **Pasijonska tematika**

Pasijonsko dogajanje v ožjem pogledu (če odštejemo prizore z bratovščinami, v katerih angeli kažejo simbole Kristusovega trpljenja) sestavlja naslednjih osem podob: Gospodova večerja (3.), Krvavi pot (5.), Bičanje (6.), Kronanje (7.), Glej človek (9.), Kristus na križu (10.), Mati sedem žalosti (11.) in Božji grob (13.), kar je več kot polovica vseh podob (če upoštevamo razširjeno različico iz leta 1734). Motivno se naslanjajo na evangelijska poročila in segajo od slovesnega prihoda Kristusa v Jeruzalem do pokopa.

Jesusov slovesni vhod v Jeruzalem je postavljen na zelo tehtno mesto, za spektakelsko učinkovitimi in grozljivimi triumfalnimi prizori z mrtvaško in peklensko konjenico in pehoto. Kristus, ki jaha na oslu, je obkrožen z 12 apostoli in dečki, ki mu pojejo hozano in ga častijo kot kralja. Kristus nagovarja »suetes dushe«, naj ga peljejo kot kralja po mestu, naj potresajo oljko in ga častijo, saj bo veselje kmalu minilo in namesto te časti bo od njih zasramovan (264–271). Kristusova božanska narava se kaže tu le kot večvednost, kar pa je na tej stopnji dramatike, na kateri je konvencija neprestano razlaganje tudi s pomočjo nadnaravnih bitij, nekaj povsem nevpadljivega, bolj kot karkoli drugega sredstvo samopredstavitve in dogajanja. Že tako skrita Kristusova božanska narava bo še bolj skrita v prihajajočem trpljenju, v katerem naj človek sočustvuje z njim. Čeprav bi zgornje mesto dopuščalo razlago, da Kristus kot svete duše nagovarja jeruzalemske ali in škofjeloške meščane, pa je on – poleg Adama, Eve, angela in hudiča v raji – edini v celi igri, ki popolnoma pripada notranjemu komunikacijskemu sistemu: vse dogajanje v pasijonu se obrača nanj in razlaga glede nanj, vsi spremljevalni deli pojasnjujejo njegovo vlogo pri človekovem odrešenju.

Za sprevodom cvetne nedelje nastopi podoba Gospodove večerje, igrana na odru na vozu, ki ga vlečejo konji. Napoved Judovega izdajstva je izhodišče, da se razvije pravi dramski dialog, ki vsebinsko sledi svetopisemskemu poročilu, a je že precej samostojno oblikovan. Dogajanje se nadaljuje v peti podobi, ki obsega več manjših prizorov: Kristusa na Oljski gori, Judeževu izdajstvo in obup ter Kristusa pred Kajfom, Pilatom in Herodom, podobo pa zaključijo spokorniki in križenosci. Oljska gora se igra na prenosnem, ostalo na statičnem odru.

Na Oljski gori je Kristus, ki poti krvavi pot, in 5 angelov. Kristusov govor je pol monolog, pol nagovor Očeta. Kristus po notranjem boju privoli v trpljenje, ki ga čaka za odrešenje ljudi. Angel, ki nato nastopi, ima poudarjeno vlogo sla, poslanca: zastopa nevidnega Očeta, da potrdi to, v kar je prej peljala notranja logika Kristusovega monologa in nagovora Očeta. Druga dva angela, ki nastopita, imata izrazito epsko vlogo, dogajanje kažeta kot živo sliko in jo komentirata z jasnim verskim angažmajem. Tretji in četrti angel nastopita kot Jezusova tolažnika in potrdita, da je Očetova volja, da pije kelih trpljenja za grešnike.



Za Oljsko goro pride Juda. Vse dogajanje v zvezi z njim in v njem (razen prejšnjega pri zadnji večerji) je povzeto v Judovem monologu.

Sledi začetek sodbe. V sprevodu na statični oder pridejo: bobnar, Judje z gorjčami, štirje farizeji na konjih, ujeti Kristus, ki ga peljejo štirje judovski velikaši ter velika duhovnika Ana in Kajfa. Kajfa povzema sklepe prvega zaslišanja, ki se je že bilo zgodilo. Sprevod se obrne k Pilatu na drugi strani odra; Pilat povzema zaslišanje, kajti sodba se ni godila pred očmi gledalcev. Najprej postavi situacijo: tega človeka so mu pripeljali, zaslišal ga je, potrpežljivo mu je odgovarjal, a ga ni spoznal za smrti vrednega. Pilat sprašuje Jude po krivdi in jim reče, naj ga peljejo k Herodu in naj ga on sodi ter stori z njim, kar hoče. Pilat je glede na ostale osebe precej dobro karakterno oblikovan; je dovolj bister, da spozna Kristusovo nenevarnost ljudem (za judovske verske razloge se ne zanima), pa tudi oportunist, ker se hoče znebiti odgovornosti v taki čudni sodbi, zato se spomni na Heroda, češ da je njegov rojak. Čeprav glasno izraža, da se mu obtoženi ne zdi vreden smrti, pa mu je samo do tega, da se reši svoje odgovornosti, za obtoženega mu je pravzaprav vseno.

Kristusa v belem oblačilu štirje Judje peljejo še k Herodu. Tudi Herod se s svojim govorom dobro okarakterizira. Kot judovski kralj je bil najbrž ljubosumen na Jezusovo priljubljenost, tokrat pa sarkastično uživa v oblasti, ki mu je dana čezenj. Meni, da ga bo prisilil, da bo njemu v čast in zabavo zato napravil kak čudež. Ker pa Kristus molči, se Herod razjezi in ga pošlje nazaj k Pilatu s priporočilom, naj ga obravnava kot norca, kot neprištevnega.

O mučenju pred dokončno sodbo evangeliji pišejo na kratko – omenjajo ga kot Pilatov kompromis, s katerim je odgovoril na zahteve Judov po smrti obsodbi človeka, ki ga je sam spoznal za nedolžnega. Če bi šlo v Škofjeloškem pasijonu samo za prikaz pasijonskega dogajanja, bi se trpinčenje lahko tudi skrilo očem (podobno v prizorih pred Kajfom in Pilatom gledalec sliši samo povzetke in sklepe sojenja). V Škofjeloškem pasijonu sta podobi bičanja in kronanja oblikovani kot živi in ozvočeni podobi, katerih namen je prikazati grobo mučenje in zbuditi najprej sočutje in vživetje, prek tega pa poboljšanje gledalca, kajti Kristus trpi zanj in namesto njega.

Podoba bičanja se uprizarja na prenosnem odru, na njem so poleg Kristusa trije Judje, ki ga bičajo, in dva angela. Karakterizacije nastopajočih ni, besede so nastale kot ozvočenje podobe, spremljajoče kretnje kot oživitev podobe. Judje, ki Kristusa bičajo, se med seboj sicer pogovarjajo – njihova okrutnost (v besedah in dejanjih) in sadizem imata samo ta namen, da Kristusovo trpljenje predstavita čimbolj živo, delujoče na vse čute gledalcev. Angela, ki bičanje opazujeta, nista v istem, notranjem komunikacijskem sistemu; razlagata prizor. Prvi angel nagovarja Kristusa: toži nad razdejanjem in trpljenjem, ki je prizadeto njegovemu obličju, ter se čudi, da je to mogoče. Angel Kristusa nagovarja kot nebeški poslanec, kot predstavnik božje opcije, ki je sicer v trpljenju skrita, vendar Kristus in angel nista dialoška partnerja. Ta angel ima večvedno pozicijo, je nad samim dejanjem. S publiko ne komunicira neposredno, vendar je njegov odnos do Kristusa tak, kot se ga pričakuje od idealnega gledalca: sočustvovanje in kontemplacija, čudenje Božji milosti; od zgolj čustvenega in kontemplativnega odnosa idealnega občinstva se loči po večvedno-

sti, ki je utemeljena z njegovim zgolj duhovnim in dobrim bistvom, uporabljena pa za poučevanje gledalcev oziroma usmerjanje njihovega čustvovanja in mišljenja.

Drugi angel nagovarja grešnike, naj pogledajo, kaj mora Kristus trpeti zaradi njihovih grehov ter jim nazorno kaže muke. Epska funkcija tega angela je še bolj očitna in še bolj je oddaljen od notranjega komunikacijskega sistema, od sistema idealnega občinstva pa ločen s svojo pridigarско pozicijo, ki mu jo utemeljuje nadčloveška in dobra narava – angel nima telesa in ni grešnik, zato je sam izvzet iz spokornega dogajanja. Oba angela pravzaprav pripadata posrednemu, epskemu komunikacijskemu sistemu, čeprav stojita vsak na enem robu možnosti, ki jih ponuja.

Podobno kot prejšnja podoba je oblikovano tudi kronanje, le da najprej govorijo angeli, ki dogajanje v podobi opisujejo in nagovarjajo Kristusa in grešnika. Judje v medsebojni interakciji zasmehujejo Kristusa kot kralja, pri tem njihovo poniževanje in norčevanje ne pozna meja, je drastično bogokletno. V nasprotju z nekaterimi drugimi negativnimi figurami (npr. hudiči z Luciferjem, Judež), ki kljub vsej negativnosti svoje replike končajo vsaj pravoverno, če ne že pridižno, so Judje prikazani z antisemitističnim sovraštvom kot bogokletniki in sadisti. Razlog za to je lahko prikazovalne, lahko pa (tudi) ideološke narave. Prizori mučenja so morali biti kruti in drastični; spremljajoči angeli so ves čas razlagali gledalcem, da oni sami ponovno mučijo Jezusa, kadar grešijo, zato je bil namen končno v tem, da jim greh prikažejo v najokrutnejši podobi, da ga bodo čimbolj zasovražili. Vendar so po svetopisemskem poročilu Kristusa prebičali in se iz njega s kronanjem norčevali vojniki okupacijskega Rima, ki pa niso bili Judje in je mučenje pripadalo njihovi službi. Ta sprememba je najbrž povezana z antisemitizmom, ki je izviral še iz srednjega veka ali pa simbolično pomeni, da so bili Judje tisti, ki so zahtevali Jezusovo smrt. Judje pridižnega elementa ne vsebujejo nikoli, oblikovani so skrajno sadistično in priskutno realistično, so celo bolj negativni od samega Luciferja in hudičev. Najbrž je bila taka skrajnost potrebna, da se občinstvo nikakor ne bi moglo identificirati z njimi, saj bi to bilo bogokletno. Da pa je ta nevarnost vsekakor obstajala, pričajo občasna poročila o tem, da so se zlasti v povezavi s hudiči in Judi včasih pri pasijonih dogajale nerednosti.

Za podobo kronanja in že prej bičanja pridejo spokorniki in križenosci. S tem svojim dejanjem so javno delali pokoro in bili še bolj udeleženi pri Kristusovem trpljenju. Njihova prisotnost v igri je pomenila spokorni tukaj in zdaj, verski impulz je dobil svojo konkretno prezentacijsko obliko, v tem se je življenje in predstavljanje v igri najbolj zlilo, bili so potegnjeni v igro.

Deveta podoba na prenosnem odru pomeni vrh in hkrati zaključek sodbe pred Pilatom: oblikovana je dramsko in dialoško. Začne se z govorom Pilata, ki v osmih verzih gostobesedno in nazorno Judom pove svoj ecce homo. Tudi odgovor Judov (Križaj ga!) na to je razširjen in za to mesto nerelevantno utemeljen – ker se družijo z grešniki. Pilat popušča, naj ga križajo, čeprav pravice ne vidi na njihovi strani. Na očitek krivice odgovarja farizej, da mora po postavi umreti, ker se je delal Božjega sina in s tem zapeljeval ljudi. Če tega ne bo storil, se ne drži cesarjevih zapovedi; strah, da bi ga kdo cesarju zatožil kot nelojalnega upravitelja, pa je Pilatova šibka točka, na katero je namigoval že prej Kajfa. Po tem Pilat dokončno popusti, si umi-

je roke in bere razsodbo, prelomi palico in jo vrže pred Kristusa. V zadnjih treh verzih Pilat pade iz svoje vloge, saj mu je žal za smrt pravičnega (kot da on sam pri tem zaradi svoje strahopetnosti ne bi imel nič in kot da bi mu za Kristusa v bistvu ne bilo bolj ali manj vseeno) in on, pogan, grozi krivičnim Judom s peklenkim ognjem. Dva Juda v imenu vseh odgovorita, da nase jemljejo njegovo kri, naj se maščuje nad njimi, če ni zaslužena.

Neke vrste *ecce homo* sledi tudi na posredniški, razlagalni ravni. Prvi angel nagovarja grešnika, naj pogleda, kaj je storil njegov greh. Drugi angel se čudi temu, da je Božji sin raztrgan, da bi bili vsi ozdravljeni, v kar ga sili ljubezen do grešnikov. Nato angel jasno poveže pravkar odigrano dogajanje in grešnika, ki ne spozna, da Kristusa s svojimi grehi izdaja skupaj s Pilatom.

Začne se križev pot, spredaj so štirje farizeji na konjih, nato voz z dvema križema za razbojnika in zvezana razbojnika. Veronika, ki Kristusa nagovori, v drugem delu replike nagovarja grešnika. Za tem pridejo ob Kristusu, ki nosi križ. Judje na levi in desni, ki ga sramotijo, suvajo in tepejo in se med tem ogovarjajo. Za grobim prizorom (kot že v prejšnjih podobah) sledi mili, v katerem žene sočustvujejo z Jezusom; prva med njimi spregovori žalostna Mati. Mati ne toži zaradi svoje izgube, ampak zaradi Sinovega trpljenja. Hkrati nastopa v notranjem in posredniškem – razlagalnem komunikacijskem sistemu (večvednost in obrat k ljudem) – grešnikom kaže svojega Sina, kaj vse mora zanje trpeti, spodbuja jih k skupnemu žalovanju. Marija Magdalena se pridružuje njenemu žalovanju, saj se zaveda svojih grehov, vendar pa hoče potolažiti Mater s tem, da pove, da je Kristusovo trpljenje njej (Magdaleni) v zveličanje. Vse žene (tudi Marija Saloma in Marija Kleopova) so izrazito pozitivni liki. V primerjavi z večino angelov pripadajo notranjemu sistemu, vendar pa so mestoma večvedne: zavedajo se, da Kristus trpi za (tudi njihovo) odrešenje in so hkrati najzgodnejši del množice in idealno občinstvo, ki je prisotna ob križevem potu, s tem pa (razen žalostne Matere, ki je brez greha) v svoji spokorniški vnemi že kažejo, kako naj jih posnemajo tudi ostali. S svojo večvednostjo usmerjajo pozornost gledalcev od realistično prikazanih muk brez dejanske izgubljenosti in nejasnosti smisla v dogajanju (kar bi zahtevala realistična prezentacija) neposredno do dejavne pokore.

Sledi konjenica in Longin na konju. V evangelijskih poročilih je omenjen le stotnik, ki je prebodel Kristusu srce, da bi se prepričal, če je res že mrtev, nato pa spoznal, da je bil ta človek resnično Božji sin; v apokrifih pa je dobil tudi ime. V monologu je bilo zato potrebno primerno prikazati njegovo spreobrnjenje. Menim, da pri tem ni nujno šlo za psihološko motiviranost, ampak z nepričakovanostjo prej za prikaz čudeža. Longin je sprva sramotilen v pomenu, v katerem Sveto pismo poroča o vojaki, ki so se mu rogali, češ naj se reši s križa, če je res tisti, za kogar se je izdajal. Očita mu to, da se je delal sina Boga in da je zapeljeval in krivično ljudi učil; do obsojenega je za poklicnega vojaka oziroma eksekutorja zelo sovražno razpoložen in tudi prebode ga zato, da ga bo konec in da nihče ne bo mogel reči, da ni bil umorjen, ne pa zato, ker bi to spadalo k njegovi službi. Menim, da si je bilo glede na takratno konvencijo nemogoče predstavljati, da bi kdo lahko prebodel Boga iz nevednosti oziroma po službeni dolžnosti, zato je bilo to nezaslišano de-

janje treba motivirati z okrutnostjo, sovražnostjo in zločinskostjo. Toda ko ga je prebodel, je takoj nastopil preobrat. Spoznal je Boga in svoj greh ter prosil za odpuščanje, k enaki gesti pa pozval tudi vse ostale grešnike, kar pa pomeni dokončen padec iz vloge.

Deseta podoba prikazuje Kristusa na križu in pod njim Marijo Magdaleno, nekdanjo grešnico. Zave se, da je s svojimi grehi zaslužila pekel in umorila Kristusa, ki ga nato prosi, naj ji odpusti, obenem pa obljubi, da bi bila raje mrtva, kot pa ga spet žalila. Marija Magdalena je tu neke vrste podoba za celotno človeštvo, zato ne preseneča, da za njo pod križem vsaka s svojim govorom nastopijo štiri do takrat znane celine, ki se zahvaljujejo za krščansko vero in odrešenje ter prosijo za odpuščanje grehov.

Enajsta podoba predstavi trpljenje Marije sedem žalosti. Večji del je monolog, v katerem se Mati predaja žalosti nad mučenim in mrtvim Jezusom. Nazadnje se obrne k grešniku, naj si to vtisne v srce, da bo odstopil od svojih grehov. Nastopita dva angela, ki obnavljata vsebino. Če je Marija govorila precej neposredno iz velike bolečine in kazala umorjeno Jezusovo telo, ne da bi svoje trpljenje sama neskomorno postavljala v ospredje, angela kažeta nanjo in bolj neposredno njeno bolečino povezujeta z odpuščanjem ter teološko utemeljujeta njeno posredništvo.

Zadnjo besedo v pasijonu ima apostol in evangelist Janez, ki se je v evangeliju večkrat imenoval -učenec, ki ga je Jezus ljubil- in ki je zapisal, da je Bog ljubezen. Ko govori Kristusu, ne govori več o strahu pred grehom ali o strahu pred peklenjskim ognjem, ampak o večni ljubezni, ki jo je Kristus vžgal v njem. Če se igra sama začne z grozljivimi podobami smrti in pekla, s strahom pred pogubljenjem, kar naj pripravi grešnike do kesanja, pa se prek prikazovanja nedolžne žrtve iz ljubezni zaključí z izpovedjo ljubezni in predanosti. Teološko gledano stoji za tem vzgoja vernika od nepopolnega do popolnega kesanja, to je od kesanja zaradi strahu pred kaznijo do kesanja iz ljubezni do Boga. Sporočilo pasijona pa bi se s sklepnimi Janezovimi besedami lahko glasilo tudi takole: grešna človekova ljubezen (grešna zato, ker je malikovalska – človek hoče biti enak Bogu) izzove Boga h krvavi daritvi iz ljubezni: ljubezen nato vžge srca ljudi.

## **Sklep**

Škofjeloški pasijon je spokorniška pasijonska procesija.

Procesijska oblika predstavljanja pomeni, da se kostimirane igralske skupine druga za drugo pomikajo v sprevodu, na za to določenih prizoriščih oziroma postajah pa odigrajo svoje prizore. Ravno igrani prizori, med katerimi so dramatsko najbolj oblikovani raj, zadnja večerja in glej človek, procesijski spektakel že pritegnejo v območje dramatike. Nekateri podobe vmes delujejo kot ozvočene in razložene žive slike, v njih pred dramatskim izstopa epsko in ikonsko – to so bičanje, kronanje in Marija sedem žalosti. Najmanjši delež igre in samo skromno podkrepitev pridržnega s prikazovalnim vsebujejo prizori z bratovščinami. Ob pridržnem, epskem in razlagalnem se v podobah smrti in pekla namesto statično ikonskega pojavlja spektakelsko. Prisotne pa so tudi povsem neme podobe: Samson, skrinja zaveze, božji grob. Procesija tako razgibano vključuje različne prvine, ki so bile v srednjem veku

in baroku znane v križevem potu, mrtvaškem plesu, triumfih in procesijah za razne druge priložnosti.

Osrednje določilo pasijona kot zvrsti duhovne drame, iz srednjega veka prenesene v barok, je tematsko. Gre za gledališko predstavljanje Kristusovega trpljenja, dogajanje od cvetne nedelje do pokopa na veliki petek je povzeto po evangelijskih poročilih in bolj ali manj dramatsko oblikovano. V Škofjeloškem pasijonu je osem podob od štirinajstih pasijonskih, trpeči Kristus je glavna oseba in središče igre, ostali so bodisi njegovi dialoški partnerji bodisi govorijo o njem in/ali kažejo nanj. Večina izmed njih ob tem mestoma prestopa iz dramskih v epske in neposredno nagovarjajo občinstvo: praviloma posredniški so angeli. V teh prestopih se izraža močna vplivanjska vloga prireditve.

Ponazoritvi ideje služi omenjeno rezoniranje pasijonskih likov in uporaba alegorij, še bolj pa spremljevalni, nepasijonski deli. Starozavezne predpodobe (Samson kot predpoda Kristusa, skrinja zaveze kot predpoda božjega groba) osvetljujejo Kristusovo odrešenjsko vlogo, podoba raja s prvim grehom se posebej izpostavi kot pravzrok Kristusovega trpljenja in hkrati začetek odrešenjske zgodovine, smrt in pekel sta posledica greha, pa tudi močna ponazoritev nauka o poslednjih rečeh ter svarilo grešnikom. V ta okvir se vpenja Kristusovo trpljenje, katerega namen je človekovo odrešenje.

Škofjeloški pasijon je s svojo idejo religiozno angažiran. Igra z idejo odrešenja zajame ves svet – s Kristusovo odrešilno žrtvijo hoče povezati človeštvo od Adama in Eve do konkretnih gledalcev oziroma udeležencev prireditve, ki se je odvijala v posebej spokornosti namenjenemu času liturgičnega leta.

## Viri in literatura

- Lovrenc Marušič – o. Romuald: *Škofjeloški pasijon*. Faksimile rokopisa iz kapucinskega samostana v Škofji Loki. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1972 (Monumenta Litterarum Slovenicarum, 11).
- Aleš Berger (ur.): *Škofjeloški pasijon*. Diplomatični prepis in preprosta fonetična transkripcija s prevodom neslovenskih delov besedila. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987 (Kondor, 238).
- Oče Romuald: *Škofjeloški pasijon*: preprosta fonetična transkripcija s prevodom neslovenskih delov besedila. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999 (Klasiki Kondorja).
- Richard Axton: *European Drama of Early Middle Ages*. London: Hutchinson & Co., 1974.
- Metod Benedik: *Kapucini kot pomemben dejavnik v oblikovanju dubovne podobe slovenskega naroda v 17. in 18. stoletju*. V: Aleksander Skaza, Ada Vidovič-Muha, ur.: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989, 385–393.
- Hardin Craig: *English Religious Drama of the Middle Ages*. Oxford: University Press, 1960.
- France M. Dolinar: *Pomen jezuitskega reda v verskem in kulturnem žrtvljenju na Slovenskem*. V: Aleksander Skaza, Ada Vidovič-Muha, ur.: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989, 379–384.
- France M. Dolinar (ur.): *2000 let krščanstva*. Ljubljana: Mihelač, 1991.
- Jože Faganel: *Besedni slog v Romualdovem Škofjeloškem pasijonu*. V: *Razprave* 14 1991, 261–270.
- Jože Faganel: *Škofjeloški pasijon kot priča razvoja slovenskega jezika*. V: *Škofjeloški pasijon*. V: Aleš Berger, ur.: *Škofjeloški pasijon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987 (Kondor, 238).
- Janko Glazer: *Verske igre v Rušah*. *Slaristična revija* 1950, 166–172.
- John Wesley Harris: *Medieval Theatre in Context*. London, New York: Routledge, 1992.
- Janez Höfler: *Glasba v Škofjeloškem pasijonu*. V: Aleš Berger, ur.: *Škofjeloški pasijon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987 (Kondor, 238).

- Filip Kalan: Gledališki značaj Škofjeloškega pasijona. *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja*, 1967, 208–231.
- Jakob Jaša Kenda: *Strniševa dramatika in srednjeveške dramske zvrsti*. Diplomatska naloga na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete v Ljubljani, 1997.
- Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas I, III*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1957.
- Pamela M. King: *Morality plays*. V: Richard Beadle (ur.): *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Cambridge: University Press, 1994, 240–264.
- France Koblar: *Slovenska dramatika I*. Ljubljana: Slovenska matica, 1972b.
- France Koblar: [Spremna beseda.] V: Lovrenc Marušič – o. Romuald: *Škofjeloški pasijon*. Faksimile rokopisa iz kapucinskega samostana v Škofji Loki. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1972a (Monumenta Litterarum Slovenicarum, 11).
- Janko Kos: *Pregled svetovne književnosti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1986.
- Niko Kuret: *Dubovna drama*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981 (*Literarni leksikon*, 13).
- Niko Kuret: *Praznično leto Slovencev*. Ljubljana: Družina, 1998.
- Niko Kuret: O nastanku in razvoju velikonočnih iger. *Čas*, 1937, 38, 239–246.
- Niko Kuret: *Versko (dubovno) gledališče na Slovenskem v obdobju baroka*. V: Aleksander Skaza, Ada Vidovič-Muha, ur.: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989, 395–416.
- Josip Mantuani: Pasijonska procesija v Loki. *Carniola* 1916–1917, št. 7–8, 222–232, 15–43.
- Marko Marin: *Škofjeloški pasijon – signum temporis*. V: Aleš Berger, ur.: *Škofjeloški pasijon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987 (Kondor, 238).
- Wolfgang F. Michael: *Das deutsche Drama des Mittelalters*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1971.
- Robert Potter: *The English Morality Play*. London, Boston: Routledge, Kegan Paul, 1975.
- Tone Pretnar: *O rimi v besedilu Marušičevega Škofjeloškega pasijona*. V: Aleksander Skaza, Ada Vidovič-Muha, ur.: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989, 121–128.
- Erich Prunč: *Kapelski pasijon*. V: Aleksander Skaza, Ada Vidovič-Muha, ur.: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989, 191–208.
- Jože Rajhman: *Vpliv zabodnoevropske mistike na slovensko literaturo 17. in 18. stoletja*. V: Aleksander Skaza, Ada Vidovič-Muha, ur.: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989, 129–136.
- Aleksander Skaza, Ada Vidovič-Muha, ur.: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989 (Obdobja, 9).
- Marijan Smolik: *Liturgika*. Ljubljana: Družina, 1994.
- Marijke Spies: *From Disputation to Argumentation: The French Morality Play in the Sixteenth Century*. V: *Rhetorica* 1992, št. 3, 261–272.
- Sveto pismo Stare in Nove zaveze*. Slovenski standardni prevod. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije, 1996.
- Stanko Škerlj: *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1973 (Dela, 26), 13–55.
- Anton Trstenjak: *Slovensko gledališče. Zgodovina predstav in dramatične književnosti slovenske*. Ljubljana: Dramatično društvo v Ljubljani, 1892.
- Janez Vajkard Valvasor: *Slava vojvodine Kranjske*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.
- Dušan Voglar, ur.: *Enciklopedija Slovenije* 6, 9. Ljubljana: Mladinska knjiga 1992, 1995.
- Glynn Wickham: *The Medieval Theatre*. Cambridge: University Press, 19873.

## Opombe

<sup>1</sup> Članek je nastal na podlagi enakoimenske diplomske naloge na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo (1998). Prim. tudi objavo v *Tretjem dnevu* (april in maj 1999).

<sup>2</sup> *«A izvrtnik je bil skoraj gotovo nemški. V Loki so ga poslovenili. Tako je moč neprisljčno tolmačiti loške oblike, ki so nastale po fonetični pisavi tedanjega narečja. To domuevo podpira tudi to, da so ostala navodila za ustroj in prireditev nemška.»* (Mantuani 1916: 231).

- <sup>5</sup> Podobno kot Kalan tudi kasneje Marin (1987: 200): *-Za pisatelja loškega besedila se ne ve, ugotovljeno pa je, da jih je bilo več.-*
- <sup>6</sup> *-V dramatičnem delu prevladuje imaginativna razsežnost s svoji nazorno predstavitelni funkciji ali v poudarjanju čutne slikovitosti, v lirskih delih pa afektivno-emoivno razsežnost. [...] Poleg teh prvin pa so v besedilu prisotni tudi elementi, ki opisujejo značaj osebe, ki repliko govori (odrski subjekt), kar potrjuje predpostavko o dejanskem rojstvu slovenskega dramskega verza v pomembni odrski strukturi.-* (Faganel 1991: 270).
- <sup>7</sup> Tako Koblar (1972: XI) vidi precej podobnosti zlasti s salzburško procesijo iz leta 1712, ki je imela alegoričen značaj: *-Če si odmislimo tse prepodobne iz starega testamenta, tudi tukaj presenetljivo stopajo v ospredje poudarki smrti in pekla, podoba grešne duše v oblasti budičev, velika vojaška spremstva na konjih, stobnik Longinus in kralj David; zlasti zaključek sprevoda je isti: dubotščina, mestni svet, dvor, nadškof in nezadnje ljudstvo.-*
- <sup>8</sup> Legenda [iz lat. legenda -kar naj se bere-], prvotno oznaka za branje o življenju in mučeništvu zgodnjekršćanskih mučencev, nato zbirka svetniških življenjepisov; v ožjem smislu: dogodka iz svetniških življenj, kot jih je ne glede na historično resnico oblikovala narbožna domišljija (ljudstva ali pesnikov). Pomembna literarna zvrst v srednjem veku, uplahnila v dobi reformacije in razsvetljenstva, pač pa važna za baročno dramatikó (prim. leksikon *Literatura*).
- <sup>9</sup> Temu nasprotno kasnejše alegorično leposlovje (npr. *Guliverjeva potovanja* in *Živalska farma*) svojemu občinstvu predstavlja nepretregano, razvito literarno zgodbo, strukturalno ločljivo od sporočila, katerega medij so (King 1994).
- <sup>10</sup> Tako 1244 v Padovi *Rapraesentatio Passionis et resurrectionis Christi*, 1298 v Čedadu *Ludus Christi* v latinščini na patriarhovem dvoru (trpljenje, vstajenje, vnebohod, prihod Sv. Duha in zadnja sodba), podobno tudi v Čedadu 1504.
- <sup>11</sup> V *Enciklopediji Slovenije* (Voglar 1995: 365–366) beremo: *-V baročni dobi so bile v večjih mestih (Ljubljana, Novo mesto, Škofja Loka, Kranj, Tržič) pasijonske procesije, ki so jih iz zaobljube [podčrtala B. R.] pripravljale posebne bratovščine in pri katerih so z živimi slikami v sprevodu kazali Kristusovo trpljenje.-*
- <sup>12</sup> Zapis verzov se ravna po diplomatičnem prepisu, prav tako tudi oštevilčenje verzov (Berger 1987).